ПОЖИДАЕВА Г.А.

ДЕМЕСТВЕННОЕ ПЕНИЕ

Среди распевов русской православной церкви демество занимает место самого торжественного и, по оценке современников, "самого прекрасного пения" эпохи Московской Руси. Ему свойственны широкая распевность, мелодическая яркость, своеобразная ритмика, развитые музыкальные формы. Демество имеет много общего с фитным пением - вокальной мелизматикой знаменного пения, широко применявшейся в праздничных жанрах: стихирах, кондаках, тропарях и др. По типу соотношения напева и текста демество принадлежит к пению мелизматического склада.

Демеством был изложен большой круг песнопений, разветвленный на монодию и многоголосие и имеющий множество музыкальных редакций, особенно в многоголосии.

Образцы этого профессионального искусства распевщиков сохранились в письменной традиции богослужебных певческих книг - именно они становятся основным и самым полным источником его изучения как художественного явления. Кроме них круг источников дополняют литературно-исторические документы и материалы, содержащие сведения о нем. Наконец, понять стилистические особенности, манеру и специфику исполнения помогает современная старообрядческая традиция. Все эти материалы - певческие книги, литературно-исторические документы, современная старообрядческая практика - и являются основой изучения демественного пения[1].

О происхождении его высказывались разные точки зрения. Долгое время - в прошлом веке и первой половине нынешнего - в музыкальной медиевистике демество считалось пением визан-

тийского происхождения. Кроме названия, производного от греческого "Δομεστικος" - "хозяин", регент, руководитель хора, - исследователи приводили свидетельство "Степенной книги царского родословия", согласно которому при Ярославе мудром "приидоша к нему от Царяграда богодвизаемии трие певьцы гречестии с роды своими. От них же начат быти в Русстей земли анггелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демесьтвеное пение..."[2]

Литературно-исторические источники, взятые за основу изучения, сформировали концепцию византийского происхождения демества, которая сложилась в русской классической музыкальной медиевистике и которой придерживалось абсолютное большинство исследователей: Евг. Болховитинов, В.М.Ундольский, И.П.Сахаров, В.В.Стасов, Д.В.Разумовский, В.Металлов, А.А.Игнатьев, А.В.Преображенский[3].

Вместе с тем в результате более полного и углубленного изучения русского летописания в XX в. было установлено, что "Степенная книга" написана в 1563 г. и является литературно-историческим памятником XVI в., поэтому она никак не может рассматриваться как документальное свидетельство эпохи Киевской Руси [4]. Будучи книгой "степеней" царского родословия, она отражает официальную точку зрения на демественное пение к 1563 г.

Демественное пение упоминается и в более раннем литературно-историческом источнике - московском летописном своде конца XV в. Его запись от 22 сентября 1441 г. повествует о том, как князь Дмитрий Юрьевич Красный перед смертью "начат пети демеством: "Господа пойте и превозносите Его в векы", та же:

"Аллугиа". По сем же стих богородичной 4 гласа песни: "Жилище свое живый в вышних", та же иные богородичны" [5].

Летописное упоминание о деместве свидетельствует о его существовании уже к 1441 г. Однако есть и предположения о том, что это пение было известно в более раннее время - в конце XIУ - начале XУ в. Так, И.Гарднер, написавший первую монографию о демественном пении на материале западно-европейских архивов, считал, что возникновение его было связано с так называемым "песненным последованием" - особым видом богослужения, совершаемом в кафедральных соборах. От обычного оно отличалось тем, что на нем распевали псалмы и стихи из них, причем это пение, в отличие от стихирарного и ирмологического, было негласовым (то есть не было связано с системой осмогласия) [6].

Н.Д.Успенский в своем исследовании о древнерусской музыке указывает на исполнение "песненных последований" в конце XIУ - начале XУ столетия [7]. Если эта гипотеза о связи демества и "песненных последований" подтвердится в дальнейшем, то можно будет отнести его возникновение к более раннему времени - по крайней мере к концу XIУ в. Сейчас же можно лишь утверждать, что демественное пение было известно на Руси не позднее второй четверти XУ в. согласно летописному свидетельству.

Таким образом даже по немногим литературно-историческим материалам византийское происхождение демества не подтверждается. Еще более доказательны музыкальные источники: певческие рукописи с записями демественных песнопений.

Чем больше исследователи осваивали сам музыкальный материал и чем более очевидным становилось его национальное своеобразие, тем все менее убедительной звучала версия о том, что демество пришло на Русь из Византии. Во второй половине XX в.

концепция возникновения этого вида пения в эпоху Московской Руси не позднее XV в. вытесняет прежнюю в работах В.М.Беляева, Н.Д.Успенского, И.Гарднера, Б.Шиндина, автора этих строк[8].

Самые ранние списки демества в певческих книгах относятся к рубежу XV - XVI вв. : в рукописи № 97 Причудского собр. ИРЛИ несколько текстов песнопений имеют указание на исполнение демеством, один из них нотирован столповым знамением[9].

Далее на протяжении XVI в. встречаются лишь единичные записи демественных песнопений, причем часть из них не нотирована, то есть записан только поэтический текст с указанием на исполнение демеством. По ним можно судить об устном бытовании традиции, о том, что она постепенно входит в практику, складывается ее репертуар, формы изложения, совершенствуется музыкальная письменность. Небольшое количество списков убеждает в том, что этот вид пения только зарождается и пока занимает скромное место в службе. XVI - е столетие оказывается для демества временем становления и самой певческой традиции, и нотации, и репертуара.

Круг демественного пения сложился не сразу. В ранний период это были единичные образцы, затем - циклы песнопений и к концу XVII в. - весьма развитый репертуар в одноголосии и очень разнообразный и обширный в многоголосии. В XVIII - XIX вв. старообрядчество создает в одноголосной традиции множество новых песнопений, основанных на демественном распеве XVI - XVII столетий.

Стилистические особенности демества обусловили его применение в богослужении. Уже в начальный период эта область, характерная для него и в дальнейшем, обозначается очень определенно: оно используется для самых значительных песнопений службы.

Демеством стали излагать песнопения, которые занимают важное по смыслу место в богослужении: завершают его раздел или являются центральными в какой-либо его части или службы в целом. В данном случае средствами музыкального искусства, мелодическим *разводом* подчеркивали смысловую значимость песнопений, исполняемых демеством.

Оно звучит в наиболее торжественных вседневных песнопениях: псалмах вечерни и утрени, гимнах, аллилуарии, славословиях и величаниях, многолетиях, богородичных; из песнопений изменяемого круга демеством излагаются избранные тропари и кондаки, стихиры-славники, задостойники. В старообрядческий период создаются блаженны, антифон "Святым духом", причастны, припевы, прокимны, литургические респонсорные песнопения.

Важнейшие гимнографические тексты всенощного бдения, такие как предначинательный псалом 103-й "Благослови, душе моя, Господа", псалом 1-й "Блажен муж", гимн "Свете тихий", тропарь "Богородице Дево, радуйся", полиелей "Хвалите имя Господне" и богородичен "Преблагословенна еси, Богородице Дево", - исполнялись демеством.

На литургии в этой традиции распевались: гимн "Единородный сын", трисвятая песнь, херувимская песнь, "Аллилуиа", величание Богородице "Достойно есть". Демественное изложение переходило и на замены песнопений, положенные по Уставу. Например, в дни подготовки Великого поста вместо исполняемых на полиелее стихов из 134-го и 135-го псалмов "Хвалите имя Господне" пели 136-й псалом "На реце Вавилонстей" - демеством; на некоторые великие праздники взамен "Трисвятого" исполняли "Елицы во Христа креститеся" или "Кресту твоему" - также демеством.

Этот распев звучал в важнейших чинопоследованиях: на "за-

здравной чаше" в многолетиях высшей светской и духовной власти, в чине заупокой – в "Вечной памяти", в чине венчания демеством пели кондак "Положилъ еси на главахъ ихъ венцы", на молебне – песнопение Богородице "Владычице приими". Пышное архиерейское служение также включало демественные песнопения на греческом языке: "Исполла эти деспота", "Тон деспотин", "Аксиос".

Изменяемые песнопения демеством звучали на воскресной службе и на двунадесятые праздники. Особо хотелось бы отметить использование этого вида пения в исключительно русском репертуаре, не имеющем аналогий ни в византийской, ни в западно-европейской традициях, причем эта тенденция прослеживается с ХVI по XIX в.

Так, в рукописях XVI в. сохранился довольно большой круг ненотированных песнопений, исполняемых демеством, – сошлемся, например, на рукопись времен Ивана Грозного, входящую в собрание Московского Успенского собора в Кремле, где среди других песнопений приведены тексты песнопений театрализованного представления "Пещного действа", исполняемые тогда демеством [10]. Судя по более поздним источникам XVII в., они были многоголосными, что и неудивительно: исключительное положение "Пещного действа" как религиозной *мистерии*, литургической драмы с присущей ей театральностью, зрелищностью требовало такой же яркости, театральности, красочности и от музыки, входящей в него. В службе, на которой исполнялось "Действо", звучали и другие песнопения демественного круга, при этом также многоголосные: многолетия царю, архиепископу (с конца XVI в. – патриарху), величание Богородице "Честнейшую херувим", псалом "На реце Вавилонстей". По другим нотиро-

ванным спискам (70-х гг. XVI в.) эти славления высшей светской и духовной власти представляют собой самую раннюю полную запись трехголосия (по партиям), причем именно в них мы встречаем впервые новую оригинальную нотацию демества [11]. На наш взгляд, она не случайно появляется в песнопениях, посвященных деятелям Руси, - Ивану Грозному, архиепископу (Макарию?). Эту же нотацию мы видим в четырехголосной "Вечной памяти" Сергию Радонежскому - святому, не только очень почитаемому на Руси, но и сыгравшему огромную роль в централизации русского государства, объединении князей в борьбе против ордынского ига, ставшему вдохновителем Куликовской битвы.

Патриотическая направленность определенного круга демественного пения, качества его музыкального стиля, значительно отличающие демество от других певческих традиций яркой, торжественной звучностью, - позволяют высказать предположение о том, что создание такого стиля могло быть связано с общекультурными тенденциями того времени: стремлением к монументальности, масштабности, которые должны были подчеркнуть историческую значительность государя и его деятельности по укреплению и централизации государства.

Именно в ту эпоху, когда Москва окончательно утвердилась как политический и культурный центр, были возведены каменные стены Кремля (в конце XV - начале XVI в.), выстроены кремлевские соборы, грановитая палата для торжественных приемов, Покровский собор на Красной площади (храм Василия Блаженного, 1555 - 1561 гг.); в изобразительном искусстве второй половины XVI в. ведущей становится школа Дионисия с характерной для нее монументальностью и торжественностью стиля.

В подобном окружении музыкальное искусство как часть куль-

туры не могло оставаться в прежнем, неизменном виде. Вероятно, наряду с другими распевами мелизматического склада - большим, путевым, - демественное пение и оказалось той свежей струей, появление которой было наиболее созвучно эпохе. Черты, предвосхищающие будущие крупные многоголосные композиции второй половины XVII в., проступают уже сейчас - в рельефности мелодических линий, их ритмического рисунка, широком дыхании распева. Новые прогрессивные веяния музыкального искусства, связанные с большей красочностью, полифоническим и тембровым разнообразием и уже поворачивающие таким образом на путь сближения с искусством светским, - вполне гармонично сочетаются с общей направленностью искусств того времени и органично вписываются в их картину. В целом, в эпоху Ивана Грозного демественное пение, особенно многоголосной традиции, по своему репертуару и стилю отражает предренессансные черты русского искусства XVI-го столетия.

На современном этапе изучения демества его разновидности - одноголосие и многоголосие - известны не одинаково: если монодия читается, звучит в старообрядческой среде, то многоголосие пока фактически не поддается расшифровке за редким исключением отдельных фрагментов. Поэтому о музыкальном стиле одноголосия и многоголосия необходимо говорить отдельно, ибо уровни нашего представления о них - разные.

Сначала обратимся к одноголосию - особенностям его музыкального стиля и исполнительским традициям. Однако прежде коснемся проблем его нотации и расшифровки, поскольку от последней будут зависеть выводы о музыкальном стиле.

Одноголосный демественный распев записывался сначала только столповой нотацией, а потом и демественной. Как разновидность

невменной нотации, демественная нотация обладает характерными свойствами музыкальной письменности такого типа и подобна столповой нотации знаменного распева: знаки ее фиксируют не звуки, а интонационные модели (комплексы), включая ритм, направление движения мелодии и ее звуковой состав, акцентность[12].

Нотация получила название "демественного ключевого знамени" благодаря самым употребительным знаменам: "ключу" и так называемым "мечикам ключевым" , которые придают ей графическую характерность. Демественная нотация родственна путевому и казанскому знамени, имея с ними много общих знаков, однако в алфавите демественных знамен есть и такие, которые используются только в деместве. Часть знаков перешла в демественную нотацию из столповой, причем знамена, редко употреблявшиеся в столповой нотации, стали основными в демественной[13]. Разводы их сохранились лишь в некоторых знаменах, в других же изменили свое значение. Например, крюк простой в столповой нотации разводится половинной длительностью, в демественной - целой, знак "ключа" в столповой нотации имеет особый развод в попевке "колесо":

, в то время как в демественной нотации он разводится иначе: .

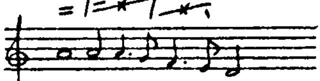
Знаки, сохранившие свое значение, - стопица ; запятая , стрела простая и ряд других, - не являются определяющими специфику демественной нотации.

Графика демественных знамен отражает различные интонационные модели распева: от кратчайших мелодических единиц (тонем) до сложных их соединений. Например, простой интонационный ход - двузвучный восходящий равными длительностями - записывается челюсткой ; по своему значению она аналогична голуб-

чику борзому в столповой нотации, имеющему тот же развод:

По мере усложнения интонационных оборотов, представляющих соединения простейших структур (тонем) в мелизматике распева, в нотации возникли графические комплексы, отражающие эти усложненные модели музыкального языка. Кажущаяся графическая сложность на практике помогала своей наглядностью охватить разнообразные интонационные модели распева.

Более сложный интонационный ход - трехзвучный спуск с пунктирным ритмом - записывается и более сложным по графике знаменем мечика ключевого закрытого: . Тот же ход, но с вытянутым начальным звуком, изображается простым соединением знамен: к мечику ключевому закрытому добавляется статья простая . Усложненный мелодический вариант этого интонационного оборота соединяет в графическом комплексе несколько знамен: статью простую, мечик мрачно-ключевой и мечик закрытый



Нотация показывает также соотношение напева со строкой как уровнем интонирования. Например, знаком речитации на уровне строки остается в демественной нотации, как и в столповой, знак стопицы, развод которого не меняется. Несмотря на то, что речитация в чистом виде довольно редко применяется в деместве, стопица обычно отмечает появление интонационного уровня строки (пример I).

1. 

Знаки деместьенной нотации, как и столповой, связаны с агогикой текста и его акцентностью: некоторые знамена применяются только на ударные слоги текста, например, стрела простая, палка), стопица с крыжем и др. (Они не совпадают со знаками акцентности в столповой нотации). Независимо от текста (это может быть и в вокализе) акцент обозначала указательная помета "ударка" в характерном мотиве с "тряской" (эта помета имела то же значение и в столповой нотации):

Демественную нотацию позднего периода можно прочесть по специальным азбукам, созданным распевщиками и названным "Сказание демественному ключевому знамени" (азбуки известны со второй четверти ХУШ в.); кроме того, имеются опубликованные азбуки, составленные медиевистами и практиками из старообрядческой среды, - в них дается развод демественного знамени столповым, в поздних столповое знамя переводится в линейную нотацию [I4]. Использование более ранних источников ХУI - начала ХУШ в. уточняет разводы знамен, в основном, по ритму, что особенно касается ритмов пунктирных и синкопированных [I5].

Своеобразие стиля демества обусловлено его ритмикой, ладом, структурами напева и приемами его развития, соотношением напева и текста.

Благодаря достаточно самостоятельному развитию напева в

пространном внутрислоговом распеве, не связанном столь жестко текстовыми структурами, как это наблюдается в знаменном пении, ритмическая организация демественного распева не зависит столь непосредственно от ритмики текста. Основной долей ритмической пульсации (морой) в демественном распеве становится длительность, соответствующая в нотно-линейной записи половинной. Возникающая метрическая пульсация почти целиком укладывается в двудольность (с "тактами" в 2/2 или 4/2), но она периодически нарушается несимметричными ритмическими построениями - "тактами" в 1/2 или 3/2, или ритмическими группами из пяти или семи четвертей, в которых начальная четверть "дополняет" обычный "такт" на 2/2: [rhythm figures]. Поэтому говорить о тактовой симметричной организации демественного распева не приходится, хотя в песнопениях имеются достаточно протяженные построения стабильного двудольного "метра". Для практического исполнения временной "мерой" счета может служить не "такт" в 2/2 или 4/2, а только половинная длительность.

Характерной особенностью демественного распева, выделяющей его среди других, является пунктирный и синкопированный ритм, широко применяющийся в различных комбинациях и вариантах: [rhythm figures] и др.[16] Последние синкопированные ритмы, не укладывающиеся в квадратные построения, тем не менее исполнялись точно, что подтверждается многоголосными обработками демественного распева, сохраняющими во всех голосах именно такие длительности, как в синкопированных ритмоформулах.
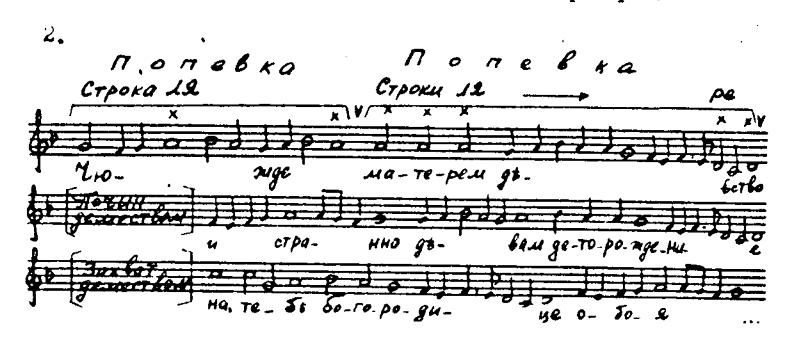
Напевы демественных песнопений укладываются в обиходный звукоряд, который и является их ладовой основой. Каждое конкретное песнопение берет определенную часть этого звукоряда,

которая и образует лад данного песнопения. Наиболее распространенным стал малый обиходный лад со звукорядом до^1 – до^2, вместе с тем для напевов свойственна ладовая переменность и "светотени" разных наклонений обиходных ладов: большого, малого и укоснённого [17] ("мажорного", "минорного" и "фригийского"). Опора на ладовые ячейки узкого диапазона (терция, кварта) говорит о древности напева.

Как происходит его мелодическое развитие, в чем его отличия от знаменного пения? Коренным отличием стало не только соотношение напева и текста, но и само музыкальное развитие, развертывание напева относительно строки как уровня интонирования, на который ориентировались распевщики.

Если в старом знаменном распеве широко использовалась речитация на строке, в новом знаменном – речитация и опевание ее, то в деместве мы слышим преимущественно опевание строки. При этом ее звуковысотный уровень не был постоянным на протяжении всего песнопения, он был "действительным" для относительно небольших структурных ячеек напева (пример 2).

2.



Задостойник Рождества Богородицы; кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 195, л. 295 об.

Опевание строки, ладовые мелодические модуляции (отклонения) от строки к строке, вариантность ладовых наклонений, ритмическая вариантность с применением простого и двойного увеличения, использование принципа мелодической волны - вот основные приемы собственно музыкального развития в демественных песнопениях.
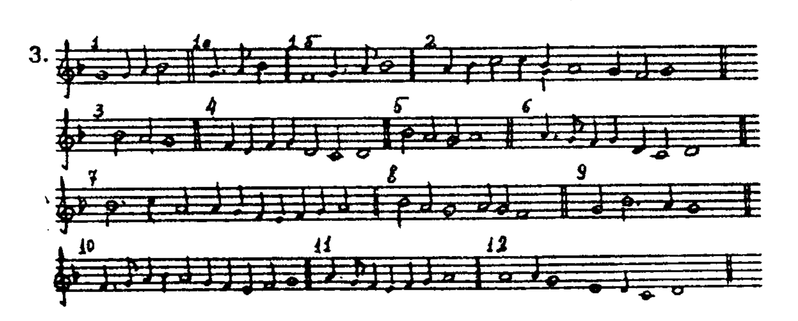
Развернутые демественные композиции, несмотря на мелизматику, имеют четкую структуру на разных уровнях: от мельчайших структурных единиц - тонем - до крупных разделов песнопения - музыкальных строк. (Строка здесь используется в значении структурной единицы напева, а не высотного уровня интонирования).

Как и в знаменном пении, в демественном также есть попевки - интонационные модели для распевания поэтического текста. Демественная попевка - это музыкально-речевая структура, возникающая в результате распева синтагмы текста и имеющая с ней общую цезуру (см. пример 2).

Подобно композициям знаменного распева, имеющим функциональную прикрепленность попевок в зависимости от их места в музыкальной форме (начальные, срединные и конечные [18]), в демественных возникла аналогичная функциональность интонационных моделей, но здесь она действует не на уровне попевок, а на уровне составляющих их элементов. Последние являются мотивами и интонационно-музыкальными фразами, определяющими характерный облик распева, его ладовые и ритмо-интонационные свойства, которые не менялись на протяжении столетий и составляли самую суть традиции. Отражающие важнейшие качества демественного пения, они, подобно попевкам знаменным, представляют собой музыкальные "ячейки", благодаря сцеплению которых и складывается-

разворачивается напев песнопения. Отличие их от знаменных попевок заключается в неприкрепленности к текстовым структурам; они подчинены обще-музыкальным закономерностям развития: логике варьирования и изменения лада и ритмики, звуковысотной архитектоники строки и напева в целом. Здесь возможно говорить об определенном уровне музыкально-тематической работы на уровне композиции всего песнопения.

Учитывая важность и значимость этих структурных единиц для демественной традиции и ввиду отсутствия соответствующего определения в древнерусской теории музыки и современной музыкальной медиевистике, мы предлагаем рабочий термин для их названия – певческие <u>архетипы</u>, как устойчивые, относительно завершенные музыкальные обороты, имеющие характерный ладо-интонационный и ритмический рисунок. Приводим архетипы псалма "На реце Вавилонстей", ранние списки которого восходят к 40-м гг. XVI в. (пример 3).



Особенностью демественных песнопений, в отличие от знаменных, стало укрупнение их структур на уровне попевок, строк и композиции в целом. Если основу нового знаменного распева составляют попевки с вкраплениями лиц и фит, то основой демества становится фитный распев-вокализ. Музыкальные строки демества, объединяющие несколько попевок, обычно соответствуют не синтагмам, а целым строкам текста, при этом масштабы музыкальной строки в деместве много больше, чем в знаменном рапеве - распев ее приближается к пространным фитам знаменного пения (см. пример 2).

В обособлении таких строк большую роль играют композиционные приемы, получившие название "почин демеством" и "захват демеством": они применялись на стыке музыкальных строк и обозначались в списках XУI - XУII вв. Э-образным знаком.

Начало новой строки часто подчеркивалось повышением уровня интонирования (то есть сменой строки певческой); этот скачок - переход к более высокому уровню интонирования - и обозначался как "захват демеством", то есть захват голосом верхнего регистра звукоряда. И поскольку строка, предшествующая захвату, всегда заканчивалась в низком регистре, сопоставление его с высоким в начале новой строки звучало особенно выразительно (пример 2).

При "почине демеством" соединение музыкальных строк было плавным, без скачка; указание "почин демеством" отмечало начало нового раздела композиции, причем с интонационной формулы, имеющей начальные функции, отсюда и название - "почин" (иногда -"зачин"), то есть начало. Такое обозначение встречается и в начале песнопений (см. пример 2).

Даже при относительной свободе развертывания напева общая форма демественной композиции традиционно отражает форму гимнографического текста - это проявляется в членении текста и напева на поэтические и музыкальные строки, совпадающие по цезурам. В связи с этим в демественном пении масштабы музыкальной формы во многом определяются масштабами поэтической формы каждого песнопения. Исключение представляют некоторые жанры - многолетие, "Вечная память", - в которых из-за особых условий распева - малой поэтической формой и крупной музыкальной композицией - возникает несоответствие между строкой распеваемого текста и строкой напева (на одну строку текста приходится несколько строк напева). В этих жанрах впервые возникает законченная собственно музыкальная композиция, не связанная со структурой текста.

Среди жанров демественного пения можно выделить песнопения крупной формы - псалмы, задостойники, стихиры-славники и некоторые другие, жанры малой формы - прокимны, припевы, величания, возгласы, - а также песнопения, по своим масштабам занимающие промежуточное положение между ними, - это некоторые задостойники, блаженны, гимны, славословия, стихиры, тропари, кондаки и др.

Жанры малых форм имеют простейшие одночастные композиции, например, прокимны. В малых формах напев обычно прост и представляет собой форму, близкую центонной композиции знаменного распева [19], но в качестве ее "лоскутов" выступают не попевки, а архетипы.

В более развитых по музыкальной форме жанрах - задостойниках, гимнах и пр. - используется повторность архетипов, что ведет к возникновению композиций с чертами куплетности, двух-

частной безрепризной, трехчастной репризной и безрепризной форм.

Повторность встречается также на уровне музыкальных строк - при этом можно говорить о музыкальной форме типа двухчастной безрепризной, трехчастной репризной, куплетной.

В крупной форме демественного распева - псалмах, отдельных задостойниках - повторность используется весьма широко, особенно в псалмах, имеющих куплетную форму с припевом "Аллилуиа" (псалом 103-й "Благослови, душе моя, Господа", псалом 136-й "На реках Вавилонских"),

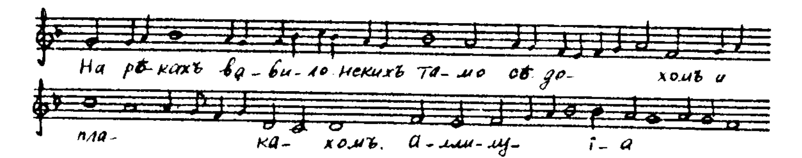
136-й псалом, один из самых масштабных в демественном репертуаре, представляет особый тип композиции напева, который складывается из трех крупных разделов, подобных друг другу и называемых статьями; каждая из них изложена в трехчастной репризной форме, а псалом в целом сочетает трехчастность с куплетностью (куплеты варьируются).

Вариантность в повторах, обычно связанная с изменениями текста, встречается еще в древнейшей форме пения "на подобен", известной на Руси с XI в. Эта форма используется и в деместве - в стихах псалма "На реках Вавилонских", в особой его редакции "на подобен", а также в прокимнах.

О высоком мастерстве распевщиков, достигнутом в композиционной технике одноголосия, свидетельствуют музыкальные и просодические разновидности, возникшие в демественной традиции и представлявшие фактически новые редакции напевов и песнопений демественного круга.[20]

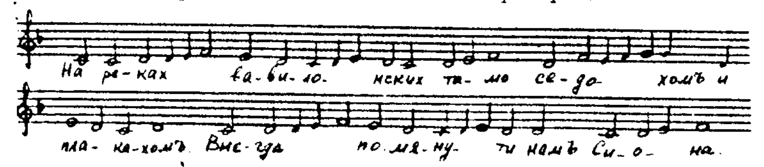
К новым музыкальным редакциям мы относим малый напев демеством, напев "на подобен" и "псковский перевод" демеством. Они обладают характерными чисто музыкальными особенностями,

отличающими их от основной традиции демества. Так, в малом напеве демеством ускоряется ритмическая пульсация и преобладает движение четвертями - взамен половинок демества основной традиции (пример 4).



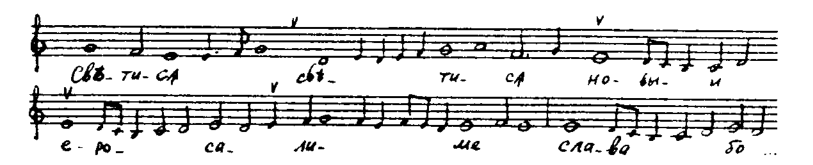
4. Малый напев демеством; 2-я пол. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 165, л.33.

Редакция "на подобен" сильно упрощает основную традицию демества, используя в качестве напева "подобна" лишь одну строку полной редакции 136-го псалма (пример 5).



5. Редакция "на подобен"; кон. XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 675, л. 19 об.

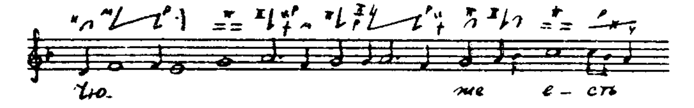
"Московский перевод демеством", известный по задостойнику пасхи "Светися, светися", отличается своими композиционными приемами: преобладающим цепным соединением архетипов, попевок и даже строк. Кроме того, его ладовая характерность проявляется в сохранении одной строки, как уровня интонирования, на протяжении всего напева, - в отличие от обычной переменности строк и обязательных ладовых отклонений и модуляций (пример 6).



6. "Псковский перевод демеством"; сер. XVII в., РГБ, Вологодское собр., ф. 354, № 144, л. 564 об.

Возникли также новые редакции песнопений, связанные с изменением их напевов по составу попевок и масштабу композиции, - это всевозможные "ин переводы". "Ин перевод" как иной распев канонического литературного текста в русле какой-либо певческой традиции, новая музыкальная редакция песнопения встречается в деместве с конца XVI в. Однако самое широкое распространение "ин переводы" получают в XVIII - XIX вв. в старообрядческой среде, когда многие тексты демественного круга были распеты заново в русле основной певческой традиции. Тогда были созданы новые музыкальные редакции, а фактически - новые напевы самых распространенных демественных песнопений - задостойников, стихир по 50-м псалме и др.(пример 7).

7. Задостойник Рождества Богородицы по рукописи 3-й четв. XVIII в., РГБ, собр. Большакова, ф.37, № 153, л.88.

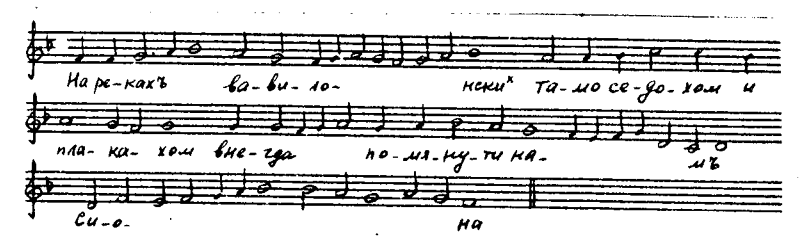


Соотношение напева и текста в демественных песнопениях, то есть просодическая характеристика, степень мелизматики при распевании текста, - оказывается существенной особенностью его стиля, причем не только в основной традиции, но и в ее разновидностях.

Так в деместве малого напева протяженность внутрислогового распева не более трех – семи половинных, в то время как в основной традиции она достигает 10 – 15 половинных. Обычный же распев слога в деместве малого напева равен одной половинной. Эти черты просодии сближают редакцию с просодией знаменного распева, и не случайно она иногда именуется "знаменной"[21]. Тем не менее, в малом напеве демэстьом сохраняются основные архетипы (в том числе и в кадансах), ладовый принцип построения попевки и строки напева с частой переменностью устоев, остаются принципы композиции, – то есть существенные признаки стиля, по которым напев и определен как редакция демества.

Редакция "демество среднее" псалма "На реках Вавилонских" (название – наше) представляет собой слегка сжатую редакцию напева основной традиции (с купюрами) в соединении с полной редакцией текста, в результате чего сокращается внутрислоговой распев и даже возникает интонирование слогов текста четвертями, то есть речитативное его произнесение "говорком", образуются "сгустки" речитативной "декламации" текста, которые чередуются с его широким распевом (пример 8).

8. "Демество среднее" – по рукописи XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 534, л. 30.



Редактирование песнопений, связанное с соотношением напева и текста, проводилось особенно интенсивно после книжной реформы патриарха Никона в середине XVII в. Для певческих книг исправление заключалось в изъятии хомонии, в результате чего количество распеваемых слогов в песнопении сокращалось. При этом правщики старались сохранить напевы, а для этого необходимо было менять подтекстовку: приспособить новый исправленный текст под старый напев.

Интереснейшей особенностью правки певческих книг стало перераспределение напева относительно ударных и безударных слогов, а именно: правка увеличивала распев ударных слогов и сокращала распев безударных. Это имело большое значение для выразительности звучания: растягивание ударных слогов усиливало их речевую выразительность. Вместе с тем обособлялись и речитативные, силлабические элементы в песнопении. Таким образом работа по исправлению певческих книг привела к созданию новых музыкальных редакций, пространных и кратких.

Современные представления о демественном пении и его стиле позволяют сравнить его с византийской традицией и поставить вопрос о возможном влиянии. Сегодня, однако, уже не вызывает сомнений, что это влияние было очень опосредованным и касалось лишь самых общих принципов музыкального искусства. В данном случае может идти речь о том, что демество имеет точки соприкосновения с византийской традицией калофонического пения, берущей свое начало в XII в., особенно распространенной в XIII - XIV вв. и основанной на очень развитой, богатой мелизматике [22].

По типу соотношения напева и текста калофоническое пение близко кондакарному, фитному пению знаменного распева, деме-

ству, сольному распеву и другим распевам мелизматического типа. Некоторые композиционные приемы и ритмические особенности калофонического пения оказываются сходными с теми, что применяются в деместве, например, ладовые модуляции, синкопированный ритм, наконец, использование кратим в калофоническом пении и аненаек в деместве [23].

Эти общие черты стиля - мелизматический склад и использование аненаек - роднят демество с более ранним кондакарным пением, нотация которого, как, видимо, и само пение, к началу ХУ в. выходят из употребления. Возможно, что эти черты кондакарного пения - вокальная мелизматика, более свободное музыкальное развитие, менее связанное синтаксисом текста во внутрислоговом распеве и аненайках, - нашли продолжение в демественном пении и других распевах мелизматического типа, сложившихся на Руси в ХУ - ХУП вв. Однако на общих принципах и заканчивается все сходство и с кондакарным пением (насколько сейчас возможно об этом судить), и с калофоническим, ибо в сравнении с последним наполнение конкретным материалом отличается очень сильно: и по ладу, и по ритму, попевкам и композиции в целом, причем, отличия распространяются не только на демество, но и на другие виды русского мелизматического пения.

Нужно отметить, что византийская традиция пения с исоном, характерная для калофонии, видимо, не перешла на Русь, ибо до сих пор такие письменные источники не найдены, а в устной практике, в отличие от южно-славянских стран, у нас подобная традиция не сохранилась [24].

Исполнительские традиции демества сберегают современные старообрядческие общины (в Москве, Нижнем Новгороде, Ново-

зыбкове Брянской области, пос. Стрельниково Костромской области и др.). Отличительной особенностью их пения является строго-торжественный, истовый характер, подчеркивающий, несмотря на широту распева, смысл текста и в распеве лишь раскрывающий его. Господствует ровная по динамике звучность без явных *crescendo* и *diminuendo*, они возникают естественно при изменении регистра в вокальной музыке: небольшое усиление при повышении и небольшое ослабление звучности при его понижении. Общая ровность динамики не препятствует выразительной фразировке напева, имеющего ярко выраженные интонационные акценты и цезуры; мерная пульсация акцентов и их несимметричное смещение вкупе с характерными пунктирными и синкопированными ритмами создают своеобразнейшее течение ритмики в песнопении, поэтому при исполнении очень важно подчеркнуть эту игру акцентов и ритма и не ограничиваться лишь ровным звучанием типа григорианского хорала.

Поскольку демество использовалось в самых торжественных песнопениях, темп исполнения установился соответствующий их важности и значительности, - медленный, неторопливый и таким образом наиболее естественно соединяющийся с неспешной пластикой храмового действа. Отклонения от темпа, отмеченные и в письменной, и в устной традиции, незначительны: это небольшие замедления в конце песнопений, а также обязательные чуть расширенные начальные и заключительные попевки строк, придающие бо́льшую рельефность композиции в целом.[25].

Переходя к демественному многоголосию, еще раз подчеркиваем, что к нему мы относим все виды пения не аккордового, а полифонического склада, - на Руси, как и в Западной Европе,

такой вид многоголосия был более ранним, чем многоголосие гармоническое [26].

Судя по музыкально-историческим документам, отражающим восприятие современников, в XVI - XVII вв. различали кроме знаменного осмогласного пения "трисоставное сладкогласование" (пение гармонического аккордового склада) и "самое прекрасное демественое пение" [27]. Противопоставление трехголосного "сладкозвучного" пения деместву позволяет предположить, что к последнему, вероятно, и относили пение линеарно-мелодического многоголосия во всех его разновидностях. Дополнительным подтверждением становится название многоголосного демества "красным петием" [28] и употребление этого названия в азбуках столпового знамени("имена знамения петия краснаго"), которым и записывалось демество до создания демественной нотации и казанского знамени, причем азбуки содержат знаки, редко употреблявшиеся в знаменном пении, но широко использовавшиеся в пении демественном (в широком его понимании) [29].

Проблема демественного многоголосия до сих пор остается одной из самых сложных в русской музыкальной медиевистике: до сих пор этот вид пения почти не поддается расшифровке и мы судим о нем преимущественно по отдельным голосам и на основании косвенных исторических документов, свидетельствующих о нем. Сложность изучения заключается и в малодоступности неизданных рукописных источников, и в самой музыкальной письменности, принципиально отличающейся от современных форм.

Первоначально многоголосные песнопения записывали по голосам, последовательно выписывая каждую партию - демества, пути, верха, низа (так же по голосам записывали и раннее западно-европейское многоголосие) [30]. Такая форма изложения

применялась как единственная около ста лет (с первой четверти ХУI по первую четверть ХУII в.); при этом она не фиксировала вертикальные соотношения голосов и, вероятно, на практике соединение голосов допускало их необходимую корректировку по горизонтали и вертикали. Существующая в реальной практике хорового пения, она долгое время никак не отражалась в записи.

Демественный контрапункт был основан на мелодически развитых, самостоятельных по ритму партиях. В результате возникали сложные соединения различных мотивов в разных голосах, что средствами невменной нотации записать было трудно, особенно столповой нотацией, не обладавшей для этого наглядной графикой. Такой наглядностью стала обладать нотация, специально созданная для записи демественного многоголосного пения. До последнего времени считалось, что эта нотация - демественная, однако публикации азбук путевого, демественного и казанского знамени показывают, что нотация памятников демественного многоголосия соединяет знамена демественные, путевые и казанские - три родственные нотации, которые и были созданы скорее всего именно для записи многоголосия и применялись в его списках.[31].

Однако проблемы соединения голосов по вертикали и горизонтали остались неразрешенными: поскольку мелодическое мышление было преобладающим, запись отражала лишь горизонтальные линии каждого голоса.

Особые трудности представляет прочтение гармонической вертикали. При том, что многоголосие естественно раздвинуло границы звукоряда и лада, специальных средств в нотации для их записи не было. Поэтому, подобно тому, как это было в За-

падной Европе, естественным образом возникает система транспозиции, применяемая во всех голосах и позволяющая записать все те отклонения от обиходного звукоряда: выход за его границы по диапазону и ладу [32].

В конце XVII в., когда в России проходила реформа музыкальной письменности и осуществлялся переход к линейной нотации, в редкие списки последней, датируемые рубежом XVII – XVIII вв., попали переведенные с демественной нотации памятники демественного пения. Однако знаки транспозиции, имеющиеся в невменной нотации, не нашли полного отражения в линейной, поэтому линейные списки при буквальном прочтении (без транспозиции) дают очень резкие созвучия, какие вряд ли могли быть в деместве. Тем не менее, такое гармонически резкое звучание долгое время принималось за истинное и выдавалось за редкое своеобразие и оригинальность. Приверженцы такой точки зрения есть и сегодня. В доказательство они приводят отрывки из полемических трактатов и музыкально-теоретических работ XVII в., в которых демественное пение в сравнении с партесным называют "волоревущим", "козлоблеющим" и т.д. [33]

На наш взгляд, судя по одноголосным мелодически развитым распевам и по ранним благозвучным видам многоголосия кроме демества (строчному и раннему партесному), – вряд ли можно доверять подобным оценкам, данным скорее в полемическом запале. Недоверие вызывает также прочтение демественного многоголосия без транспозиции с сохранением обильных диссонансов, вплоть до движения параллельными секундами в достаточно протяженных фрагментах песнопений, – это противоречит всей музыкальной практике того времени.

Поскольку демественное многоголосие является достаточно широким понятием, опишем основные его разновидности по типам соотношения голосов.

Каждая из его партий - демество, низ, путь и верх - выполняла свою функцию. Демество играло роль самого сложного голоса, охватывающего едва ли не самый большой диапазон, мелодически наиболее яркого и интонационно близкого одноголосному демественному распеву. Другой мелодически развитой и подвижной была партия низа, соотношение которой с партией демества было подголосочным. Два другие голоса - путь и верх - обычно также являлись подголосками по отношению друг к другу, но сам тип их движения в сравнении с другими голосами был замедленным, основанным на крупных длительностях. Полное же соединение голосов давало сложную полифоническую фактуру, сочетающую самостоятельные по ритму напевы и подголосочность.

По соотношению голосов в полифонической фактуре мы выделяем три основных типа демественного многоголосия: однородно-ритмическое, контрастно-ритмическое и (смешанное) (переходное) - контрастно-ритмическое с элементами линейно-гармонического склада [34].

Первый из них - однородно-ритмический - является наиболее ранним: это так называемое пение "с верхом", первоначально двухголосное демество с верхом или путь с верхом. Путь с верхом представляет наиболее простой вид двухголосия подголосочного склада, и, вероятно, именно он описывается в Чиновнике Новгородского Софийского собора 40-х гг. ХVI в.: в Вербное воскресение пели литургию "с верхом", на Успение - славник "с верхом" и т.д. [35] Однако в певческих рукописях того времени подобные записи пока не найдены.

Образец же демества с верхом удалось обнаружить в рукописи более ранней - 20-х гг. XVI в. : это псалом 136-й "На реце вавилонстей" . В партии демества изложен текст псалма, верх же выполнял роль мелизматического подголоска с аненайками (пример 9).

9.

Демество На реце вавило—— ва-ви-ло
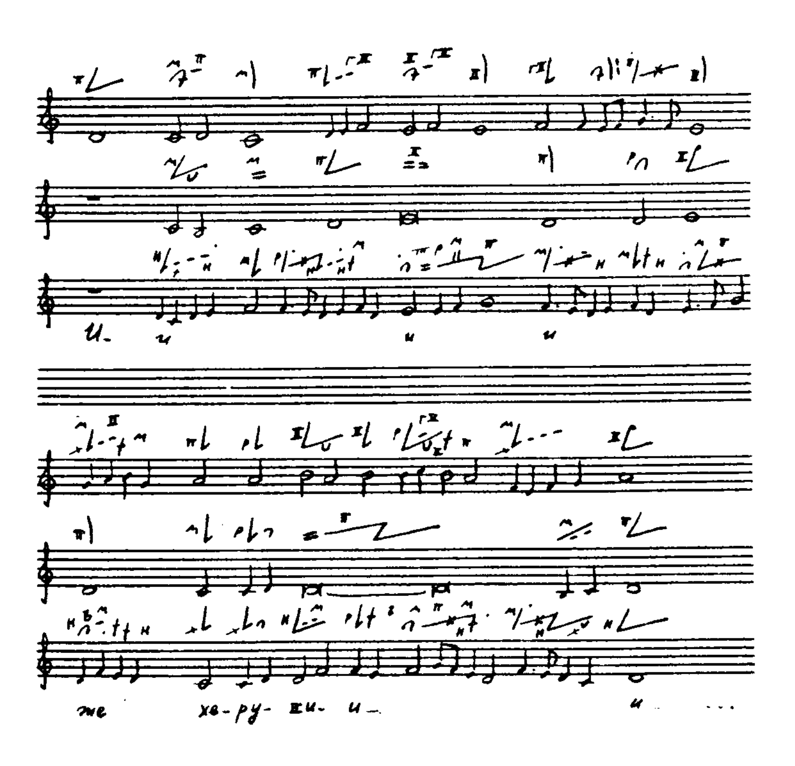
на реце вавилонь стеи. тоу сэдохомъ плакахомъ.

Верх Ва-ви-ло-о о о о о о о о о ω ω ω...

Однородно-ритмическое двухголосие; 20-е гг. XYI в., ГИМ, собр. Уварова, 692-4°, л.426 об. - 428 об.

Контрастно-ритмическое многоголосие - несколько более позднего происхождения (списки известны не раньше 70-х гг. XYI века [36]), и здесь мы встречаемся с трех- и четырехголосием (демество - путь - верх и низ - путь - верх - демество) и более сложным соотношением партий, отражающих ритмическую самостоятельность пути и демества и подголосочность пути и верха, демества и низа. Ранние образцы этого многоголосия - трехголосные многолетия Ивану Грозному и архиепископу и четырехголосная "Вечная память" Сергию Радонежскому, созданные, вероятно, в годы царствования Ивана Грозного (1547 - 1584 гг.). Приводим пример многоголосия такого типа (пример 10).

10.



Контрастно-ритмическое трехголосие; 3-я четв. XУП в., ЦГАДА, ф. 181, № 600, л. 384.

До первой четверти XУП в. включительно репертуар демественного многоголосия относительно невелик. Но начиная со второй четверти в рукописях зафиксирован уже весьма обширный круг

двухголосия путь - низ, к которому позднее (в третьей четверти XVII в.) добавляется третий голос - верх; соотношение голосов было контрастно-ритмическим у пути и низа и подголосочным у пути и верха.

В такой музыкальной редакции - низ - путь и верх - создается и распространяется *большой* репертуар, охватывая основные служебные певческие книги: Обиход, праздники, Октоих, Ирмологий, Стихирарь, Трезвоны [37]. В последних отметим большой корпус песнопений русским святым, среди которых стихиры Борису и Глебу, Сергию Радонежскому, Кириллу Белозерскому, Зосиме и Савватию Соловецким, царевичу Димитрию, Василию Блаженному, а также стихиры русским богородичным праздникам: Владимирской, Тихвинской, Казанской и Смоленской иконам Богородицы.

Другой разновидностью контрастно-ритмического многоголосия стало трехголосие демество - путь - низ, более сложное по фактуре, соединяющее два мелизматических голоса демества и низа с замедленным движением партии пути. Эта разновидность применялась в обиходных песнопениях, также известна в списках со второй четверти XVII в. и получила распространение в третьей четверти XVII в. [38]

Обширный четырехголосный репертуар (демество - низ - путь - верх) появился в обиходных песнопениях лишь к концу XVII в. [39]

Традиция демественного многоголосия была настолько развитой, что внутри ее возникло множество интересных разновидностей: пение "на подобен", большой распев, региональные традиции московская и новгородская, так называемое пение "триличного согласия", наконец, обработки одноголосного демественного распева. Каков репертуар этих музыкальных редакций?

Пение "на подобен" встречается в стихирах великопостного

цикла [40], большой распев – в праздничных стихирах и избранных обиходных песнопениях, например, задостойниках двунадесятых праздников [41]. "Триличное пение" или пение "триличного согласия" использовалось в трехголосных литургических песнопениях, которые отличали развитые, масштабные музыкальные формы [42].

Из региональных традиций отметим как наиболее интересные московскую и новгородскую: они известны по херувимской песни и многолетии патриарху на греческом языке "Ис полла эти деспота" [43]. Местные редакции создавались обычно лишь для отдельных песнопений.

В обработках одноголосного демественного распева его напев звучал в одном из голосов (обычно в теноре), нередко с сольным запевом. Количество голосов варьировалось от двух до четырех, но самым распространенным было трехголосие [44].

Среди многоголосных демественных песнопений встречаются примеры, в основе своей подголосочно-полифонические, но включающие фрагменты линейно-гармонического склада. В таких песнопениях мелизматика внутрислогового распева временами сменяется силлабикой хорового речитатива. Подобное соединение мелизматики и силлабики для демественного пения очень необычно, потому что фактически являет собой соединение разнородных принципов не только музыкальной фактуры, но и распевания текста. Примеры такого смешанного вида многоголосия сравнительно редки и встречаются в избранных песнопениях, например, "Достойно есть" [45]. Сама же традиция восходит ко времени не позднее 70-х гг. ХУI в., сохраняется до начала ХУШ в. и используется также в многоголосных обработках малого распева демеством (пример II).

II.

До-стои- но есть я-ко воистинну бла- жи- ти...

смешанный (переходный) вид многоголосия; 3-я четв. ХУП в., РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. I об.

В многоголосной ветви демественного пения можно провести некоторые аналогии с ранним многоголосием в Западной Европе. На наш взгляд, общим был сам принцип контрастной полифонии: демественные композиции имеют некоторое сходство с композициями на *cantus firmus (cantus prius factus)*, что были широко распространены в хоровой и органной музыке ХШ - первой половины ХУШ в. Сами полифонические типы демественного пения сопоставимы с ранними формами западно-европейской полифонии, а именно: контрастно-ритмический склад демества можно сравнить с <u>полимелодическим</u> двухголосием мелизматического органума ХП в.[46] Смешанный или переходный вид многоголосия - полифонического в основе, но с элементами линейно-гармонического склада - можно сравнить с <u>силлабо-мелизматическим</u> стилем[47].

Вероятно, общим был и принцип самой композиционной техники: последовательное сочинение голосов, что отразилось в начальной форме изложения многоголосия по голосам (последовательно).

Историческое развитие демественного пения складывалось таким образом, что ведущая роль в ХУI - ХУП вв. принадлежала

его многоголосной ветви. В сопоставлении с фольклорной традицией того же времени - исторической, лирической и особенно протяжной песней, известной больше именно в многоголосии, - становится очевидным, что ведущая роль многоголосия была обусловлена исторически, поскольку в этот период музыкальное мышление развивалось именно в русле многоголосия.

В демественном пении, предназначенном для наиболее торжественных служб в присутствии царя и патриарха, сами условия исполнения, обстановка и даже большой состав хоров способствовали тому, чтобы распевщики создавали крупно-масштабные композиции, своей монументальностью перекликающиеся с архитектурой храмов, их богатым внутренним убранством, фресками, иконописью. Так, службы в Успенском соборе Московского Кремля отличались большой пышностью и роскошью - эта тенденция, проявившаяся еще во времена Ивана Грозного, сохранялась и в дальнейшем. Поэтому естественно, что музыка должна была изменяться в соответствии с другими составными частями богослужения. Чем величественнее и благолепнее становилось само богослужение с его неспешным действием и величавой пластикой, великолепием облачений высшего духовенства, тем более торжественное пение должно было сопровождать такую службу.

Характер демественного многоголосия определялся, в основном, составляющими его распевами - демественным и путевым, соединение попевок которых было очень своеобразным и создавало пространственную объемность звучания. Многоголосие открывало также большие возможности для вариантности в самих голосах и их контрапункте. Масштабность же композиций непосредственно готовила появление в практике хоровых форм концертного типа: концертность их прослушивалась в развитой

вокальной мелизматике партий демества и низа, в широкораспевной партии пути.

Демественное пение не имеет прямых аналогов в западно-европейском многоголосии и предстает пред нами как богатейшая певческая традиция эпохи Московской Руси. Тем не менее судьба его оказалась весьма драматичной именно для многоголосия. Во второй половине ХУП в., когда сложилась, была распета и записана в служебных певческих книгах большая часть песнопений демественного многоголосия, в России стало распространяться строчное и партесное пение. Гармоническое сложение, благозвучность и бо́льшая легкость для исполнения, яркость и красочность, наконец, концертность и близость западно-европейской хоровой музыке, - эти качества строчного и партесного пения сыграли решающую роль, и уже на рубеже ХУП - ХУШ вв. партесное пение вытесняет из практики демество. Единичные списки демественного многоголосия еще встречаются до середины ХУШ в., но позднее уже не возобновляются. И если одноголосное демество до наших дней сохранилось у старообрядцев - и как письменная, книжная традиция, и как живая традиция исполнения, то секрет нотации и исполнения демественного многоголосия утерян и до сих пор не восстановлен. Сегодня мы находимся только на пути приближения к действительному его прочтению.

Стиль демественного пения, история его развития проявили основные тенденции в искусстве эпохи Московской Руси: стремление к многораспевности, постепенное формирование концертности с преобладанием собственно музыкального начала, масштабность композиций. Торжественность, праздничность звучания, ставшие выражением предренессансного начала и характерные

для демественного пения, были созвучны музыкальному искусству Нового времени: это позволяет говорить об определенной исторической преемственности эпох и подчеркивает важность и значимость изначальной певческой традиции. Высокое этическое начало, яркость музыкального содержания, редкое национальное своеобразие ставят памятники демественного пения в ряд крупнейших достижений не только русской, но и мировой культуры.

Примечания

[1] Систематизация источников демественного пения дана в монографии И.Гарднера: Gardner J. von Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesang's und seiner Linienlosen Notation. München, 1967; см. также: Г.Бегунова (Пожидаева). Современное музыкознание о проблематике демественного пения. - Профессиональная подготовка студентов музыкально-педагогического факультета, вып. 4.//Научные труды Куйбышевского государственного педагогического института им. В.В.Куйбышева. Том 196, Куйбышев, 1976. С. 70 - 81.

[2] "Степенная книга". Цит. по изд.: Музыкальная эстетика России XI - XУП вв. Сост. А.И.Рогов. М., 1973. С.59.

[3] Евгений Болховитинов. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви с нужными примечаниями на оное. Воронеж, 1799; Ундольский В.М. Замечания для истории церковного пения в России. - Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1846, № 3; Сахаров Н.П. Исследования о русском церковном песнопении. - Журнал Министерства народного просвещения, 1849, ч. 61. С. 147 - 196; ч. 63. С. 1 - 41, 89 - 109; Стасов В.В. Заметки о деместьенном и троестрочном

пении. - Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 2. М., 1976. С. 34 - 54; Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1867 - 1869; Металлов В. Богослужебное пение русской церкви. Период домонгольский. М., 1906; он же. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915; Игнатьев А.А. Богослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII в. Казань, 1916; Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Л., 1924.

4 Кусков В.В. Степенная книга как литературный памятник XVI в. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. М., 1952.

5 Московский летописный свод конца XV в. М.-Л., 1949 // ПСРЛ, т.XXV. С. 261. Тексты представляют собой: первый - "стих из праздничной утрени, 8-я библейская песнь, Дан.III,57", и второй - "2-й тропарь I-й песни воскресного богородичного канона 4-го гласа" (жанры установлены И.Гарднером: Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви. Нью-Йорк, 1978, т.I. С. 430).

6 Das Problem..., S. 121 - 123.

7 Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 213.

8 Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство; Gardner J. Das Problem... ; Шиндин Б.А., Ефимова И.В. Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск., 1991; Пожидаева Г.А. Демественное пение в рукописной традиции конца XV - XIX вв. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Л., 1982.

[9] Списки опубликованы С.В.Фроловым: Из истории демественного роспева. - Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Сб. статей. Л., 1979. С. 99 - 108.

[10] ГИМ, собр. Успенского кремлевского собора, № 55/1139, лл. 394 - 410 а об.

[11] 70-е гг. XVI в., НБР, Соловецкое собр., 763/690, лл. 276 об. - 278; списки опубликованы Н.Д.Успенским: цит. изд., илл. XXIX а,б.

[12] Об особенностях столповой нотации см.: Карастоянов Б. Знамената като тонемно-прозодемен тип знаци. - Музикални хоризонти, 1989, № 2, с. 41 - 61.

[13] О графике демественной нотации см.: Шиндин Б.А., Ефимова И.В., цит. изд., с. 51 - 79;

[14] РГБ, собр. Большакова, ф. 37, № 153, лл. 6 об. - 12; Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Приложение: Азбука демественной нотации; Калашников Л.Ф. Азбука демественного пения. Киев., 1911; Шиндин Б.А., Ефимова И.В., цит. изд.; Gardner J. Das Problem...

[15] Пожидаева Г.А. Обособенностях расшифровки демественного распева. - Проблемы дешифровки древнерусской музыки. Л., 1986. С. 129 - 156. Наши уточнения зиждятся на изучении полного круга памятников демественного одноголосия (около 400 песнопений) в большом количестве списков (более 2000). Использованы списки столповой, демественной и линейной нотации, двознаменники столповые и линейные, демественные и линейные, охватывающие период XVI - XIX вв.; проведена текстологическая работа по спискам одних и тех же памятников в изложении

разными видами нотации.

16 Оригинальность ритмики демественного распева отмечал С.В.Смоленский: О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901. С. 85 - 86; на характерный пунктирный ритм и сложные синкопы демественного распева указывает Н.Д.Успенский (цит. изд., с. 211).

17 Терминология С.В.Смоленского: Азбука знаменного пения Александра Мезенца (1668 г.). Издал с объяснениями и примечаниями Ст.Смоленский. Казань, 1888. С. 52.

18 Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899

19 Gardner J. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notation. - In: Music des Ostens. Kassel-Basel-London, 1962, Bd I, S. 106-121.
Карастоянов Б. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. - Musica antiqua Europae orientalis. V. Bydgoszcz, 1975. С. 487 - 504.

20 Подробнее о редакциях в демественном пении см.: Пожидаева Г.А. Текстология памятников демественного распева. - Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2. М., 1989. С.309 - 354.

21 Конец XVII в., ГИМ, Синодальное певческое собр., 122, лл. 33 - 34.

22 Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С.142 - 143.

23 Герцман Е., цит. изд., с. 144 - 147.

24 Исон - выдержанный звук, который поет хор и на фоне ко-

торого солист ведет мелодию. Представляется малоубедительной гипотеза о пении с исоном на Руси, высказанная А.В.Конотопом (Российская музыкальная газета, 1989, № 11, с. 6 - 7):"Волынка в храме или загадка знака "З").

25 Пожидаева Г.А. Об особенностях расшифровки демественного распева, с. 141 - 144.

26 Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур. - Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 7 - 61; Пожидаева Г.А. Виды демественного многоголосия. - Русская хоровая музыка XVI - XVIII веков. М., 1986. С. 58 - 81

27 "Степенная книга", 1563 г.

28 Фролов С.В. Из истории древнерусской музыки (Ранний список стихов покаянных). - Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиции. М., 1976, с. 162 - 171.

29 См. публикацию азбук в кн.: Певческие азбуки Древней Руси. Публикация, перевод, предисловие и комментарии Д.Шабалина. Кемерово, 1991. С. 20,21,24,221 - 223.

30 Бражников М.. Многоголосие знаменных партитур. С. 23; Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. С. 103; Успенский Н.Д., цит. изд., с. 280 - 281; Пожидаева Г.А. Формы изложения демественного многоголосия. - Археографический ежегодник за 1981 год. М., 1982. С. 123 - 130.

31 Христофор. Ключ знаменной. 1604. Публикация, перевод М.Бражникова и Г.Никишова. М., 1983; Певческие азбуки Древней Руси. С. 200 - 206.

32 Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур; Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII в. М.,

15-113

1969; Ефимова И.В. Русское строчное многоголосие второй половины XVII - начала XVIII в. (к проблеме дешифровки) - Русская хоровая музыка XVI - XVIII веков. С. 82 - 99; Шабохина Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. Автореф. дисс. канд искусствоведения. Л., 1987; Шиндин Б.А., Ефимова И.В., цит. изд.

[33] И.Коренев. Предисловие к "Грамматике мусикийской" (XVII в.) - Музыкальная эстетика России XI - XVIII веков. С. 117.

[34] Подробнее об этом см.: Пожидаева Г.А. Виды демественного многоголосия.

[35] Голубцов А.П. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 257, 262 и др.

[36] Один из списков опубликован Н.Д.Успенским: цит. изд., илл. XXIX а, б.

[37] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, №№ 79 - 81, 83; БАН, Архангельское певческое собр., 20; НРБ, собр. ОЛДП, Q 4; собр. Погодина, 400.

[38] ЛДА, № 312/Р, лл. 256 об. - 257; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л.74.

[39] НБР, собр. Погодина, 399.

[40] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 80, лл. 20 об., 21 об.

[41] НБР, собр. ОЛДП, О. 879, л. 6.

[42] ЛДА, 312/Р, л. 261.

[43] ГИМ, Синодальное певческое собр., 150, л. Г; НБР, собр. Погодина, 399, лл. 61 об. - 68 об.

[44] РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 86; НБР, собр. Погодина, 399, лл. 135 об. - 136 об.

[45] БАН, Архангельское певческое собр., 20, л. 39; РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 81, л. 1 об.

[46] См., например, органум "Jubilemus" - Ю.Евдокимова. Многоголосие средневековья X - XIV веков.//История полифонии, т.I, М., 1983. С. 238 - 240 (приложение 2).

[47] Ю.Евдокимова, цит. изд., с. 15.